

Edward Gordon Craig (1872–1966) a XX. századi színház nagy újtóinak, vagy ha úgy tetszik, megújítóinak első nemzedékéhez tartozott. Színészként indult, de hamarosan áttért a díszlettervezésre, majd a rendezésre, a maga korában túl merészen számító elképzeléseit azonban csak ritkán valósíthatta meg; rendezései közül a Duse társulatának alkotott *Rosmersholm* és a Sztanyiszlavszkij Művész Színházában megvalósított *Hamlet* emelkedett ki. 1908-ban Firenzében telepedett le, 1926-ban, halála előtt negyven évvel rendezett utoljára; attól kezdve folyóirat-szerkesztéssel és elméleti művek írásával foglalkozott. Hagyatékának két legmaradandóbb eleme a *screenek*, a sokféleképpen kombinálható spanyolfalak rendszere, valamint a színészményképét megtestesítő *Übermarionett*-elmélet a mindenestől a rendezőnek alárendelt superbábról, aki – így mondta – „színész plusz tűz, mínusz egoizmus”. Számunkra emlékezetessé teszi Hevesi Sándorral folytatott gondolatgazdag levelezése is.



Edward Steichen felvétele

Edward Gordon Craig

# A színház művészete

## SZÍNPADKÉP ÉS MOZGÁS

Hevesi Sándor: Bevezetés

Azt hiszem, Mr. Craig akarja a legigazabb revolúciót, amelyről valaha is hallottam, mert azt követeli, hogy térjünk vissza a legrégebb hagyományokhoz, amelyekről csak álmodhatunk. Revolúció és reveláció nincs messze egymástól, és ő mindkettőben részesít bennünket. Fáklyáját, amelyet arra szánt, hogy vele gyűjtsa fel pszeudo-Színházainkat, szörnyű és barbár játékszíneinket, a legősibb művészetek szent tüzevel lobbantotta lángra. Felfedezte számunkra, hogy egy kötélhányosban több színházi művészet lehet, mint egy mai színészen, aki emlékezetből mondja a szöveget, és a sűgőjától függ. Biztos vagyok benne, hogy mindenki, aki csak európai színpadon működik, alkotók és rendezők, akik büszkék arra, hogy alkotó emberek, csak hálások lehetnek Mr. Craignak, és úgy tekintenek mindent, ami eddig történt vagy történik az ő tiszteletére, mint valamit, ami a Színház igaz Művészetének életbe vágó érdekében történik.

Több mint száz éven keresztül kétfajta ember működött a színpadon, tönkretéve majdnem min-

dent, amit Színházművészetnek lehet nevezni. Ez a két ember a Naturalista és a Masiniszta. A Naturalista utánzást kínál élet helyett, a Masiniszta pedig trükköket csodák helyett. Így veszítettük el az élet igazságát és csodáját – azaz elvesztettük a művészet legfontosabb tartalmát. Ha a Színház Művészete csak pusztán utánzás, akkor az semmi más, mint az élet bőségének és a Művészet korlátozottságának riasztó bizonyossága.

Olyan, mint az a gyermekről szóló ősi példázatban olvasható, aki egy kagylóval akarta kimerni a tengert; ami pedig a Masiniszta bámulatos trükkjeit illeti, lehet, hogy csodálatosak, de sohasem lehetnek csodák. Egy repülő gépezet csodálatos, egy madár *maga a csoda*. Az igazi Művész számára a hétköznapi élet is maga a csoda, a Művészet pedig még bőségesebb, intenzívebb és élőbb, mint maga az élet. Az igazi Művészet mindig mindenben felfedezi a csodát, ami egyébként egyáltalában nem látszik csodálatosnak, mert a Művészet nem utánzás, hanem látomás.

És ez Mr. Craig nagy színpadi felfedezése. Megtalálta a csodák elfelejtett országát, benne az alvó szépséggel, álmunk és vágyaink

világát, és megküzdött érte a művész állásfoglalásával, egy gyermek lelkével, egy kutató tudásával és egy szerelmes állhatatosságával. A legnagyobb szolgálatot tette annak a művészetnek, amelyben mi oly mélyen érdekeltek vagyunk, és nagy boldogság mindnyájunk számára, hogy lobogója győztesen leng.

Csodálói és követői vannak a mi kis Magyarországonkban is, hiszen az egész új nemzedék az ő befolyása alatt áll, és anélkül hogy árnyékot kívánnánk vetni Prof. Reinhardt nagy érdemeire és jó szerencséjére, mint közeli szomszédok és figyelmes szemlélők el merjük mondani, hogy majdnem minden, ami Berlinben és Düsseldorfban, Münchenben vagy Mannheimben az elmúlt tíz évben történt, Mr. Craig sikerének nevezhető.

Nagyon sajnálom, hogy mindazt, amit érzek, nem tudom jobb angol stílusban kifejezni. De olyan nyelven írok, amely nem az anyanyelvem, és egy kis vidéki házban élve, még angol szótáraitól is távol, arra kényszerülök, hogy csak úgy írjak, ahogy tudok, s nem úgy, ahogy szeretnék.

1911. július 10.

Most már itt az ideje, hogy elmondjam, mit tartok a legjobb útnak, hogy színpadképek és jelmezek tervezője lehess, és hogyan tanulhatod meg a mesterséges fény kezelésének használatát; hogyan hozhatod összhangba a veled együttműködő színészeket a színpadképpel, és ami a legfőbb, a szerző mondanivalójával. Tanulmányoztad és tanulmányozni fogod azokat a műveket, amelyeket be akarsz mutatni. Korlátozzuk most magunkat Shakespeare négy nagy tragédiájára. Kitűnően fogod már ismerni őket, mikor elkezded színpadi előkészítésüket, és a felkészülés minden darabnál egy-két évet vesz majd igénybe; nem lesznek már kétségeid, hogy milyen benyomást akarsz teremteni; azt kell gyakorolnod, hogy ezt a hatást milyen módokon tudod elérni.

Mindjárt az elején hadd mondjam meg neked, hogy azt a nagy és elsöprő hatást, amely a rendelkezésedre álló legértékesebb eszközt jelenti, a színpadkép és a figurák mozgásával éred el. Bár már tudod, hogy én szakítottam azzal a népszerű felfogással, miszerint az *írott* szöveg mély és tartós értéket jelentene a Színház Művészete számára, itt most még nem megyünk olyan messze, hogy lemondjunk róla. Elfogadjuk, hogy a darabnak még van némi értéke számunkra, és azt nem is akarjuk elvesztegetni; sőt, az a célunk, hogy megnöveljük. Márpedig, amint mondtam, a szemreható általános és széles effektusok fokozzák annak értékét, amit a nagy költő már amúgy is értékesnek alkotott.

Először és mindenekelőtt jön a *színpadkép*. Felesleges volna itt a díszlet figyelemvonó hatásáról beszélni, mert nem az a kérdés, hogyan csináljunk figyelemvonó díszletet, hanem hogyan alkossunk olyan színpadteret, mely összhangban van a költő gondolataival.

Gyerünk, vegyük a *Macbethet*. A darabot jól ismerjük. Milyenfajta térbe van ez a játék helyezve? Hogyan látjuk, először a képzeletünkben, aztán a szemünkkel?

Két dolgot látok. Fenséges és meredek sziklát látok, és látom a párás felhőt, amely beburkolja a szikla csúcsát. Olyan hely ez, ahol vad és harcias férfiak laknak, ahová fantomok fészkelhetik be magukat. Végül ez a pára szétrombolja a sziklát; végül is ezek a szellemek meg fogják rontani a férfiakat. Mármost biztosan gyorsan megkérdezed, hogy eszerint ténylegesen mit alkossunk a szem számára. Ugyanilyen gyorsan válaszolok: helyezz el egy sziklát! Tornyosodjék magasra. Azt is gyorsan hozzáfűzöm, hogy alkalmazd a szikla csúcsát körülölelő pára ötletét. Mármost, eltértem-e csak egy kicsit is attól a látomástól, amelyet a képzeletben láttam?

De most azt kérdezed, milyen legyen ennek a sziklának a formája és színe. Milyen vonal kelti a fenséges képzetét, és milyenek láthatók bármely fenséges szírtén? Keresd fel őket, és tekints rájuk csak egyetlen pillanatra; most gyorsan rögzítsd őket a papírra; de csak *a vonalakat és az irányokat*, a sziklával ne törődj. Ne félj tőle, hogy magasra szaladnak; nem mehetnek elég magasra; és ne felejtse el, hogy egy kis darabka papíron is húzatsz olyan vonalat, amely mintha mérföldekre emelkednék a levegőben, és ugyanezt érheted el a színpadon is, mert mindez csak arányok kérdése, és nincs köze a valódisághoz.

A színeket kérdezed? Milyen színekre irányította a figyelmünket Shakespeare? Először is ne a Természetben keresd őket, hanem a költő művében. Két színt látsz majd; az egyik a szikláé, az emberé, a másik a páráé, a szellemé. És most gyorsan fogadd el és hasznosítsd ezt a megállapításomat. Semmilyen más színhez ne nyúlj, csak ehhez a kettőhöz, mialatt megtervezed a díszletedet és jelmezeit, de ne felejtse el, hogy minden színnek sok árnyalata van. Ha egy pillanatra is elbátortalanodsz, és nem bízol magadban, vagy abban, amit én mondok neked, a díszlet elkészültekor szemed nem kapja meg azt a hatást, amelyet képzeleted kapott a shakespeare-i képtől.

Bátortalanság és hitetlenség az elhatárolás és az arány értékében – ez teszi tönkre a díszlettervezők agyában született összes jó gondolatot. Egyszerre húszt dolgot akarnak megállapítani. Nemcsak a fenséges szírtől és a hozzátapadó párától akarnak szólni; beszélni akarnak neked még a skót Felföld mohájáról és az augusztus havában permetező különleges esőről is. Nem tudnak ellenállni, hogy be ne mutassák, ismerik a skót páfrány formáját, és hogy a Glamis- és Cawdor-kastélyokra vonatkozó archeológiai kutatásaik milyen alaposak voltak. És bár arra törekszenek, hogy ezt a sok ténytet mind elmondják nekünk: semmit se mondanak; minden összekeveredik:

„Szentségtörő gyilkosság tör be az  
Úr fölkelet templomába és kilopta  
Belőle az életet.”

Tégy hát, ahogy mondtam. Ceruzával a papíron gyakorolj kis és nagy arányokban; gyakorolj színekkel vásznon; hogy a saját szemeddel láthasd, mennyire igaz, amit mondok neked – és ha angol vagy, iparkodj: mert ha nem teszed, mások, akik e sorokat más országokban olvassák, fedeznek fel bennük technikai igazságokat, és megelőznek, mielőtt észbe kapnál. De nemcsak a sziklát és párafelhőjét kell figyelembe vened, hanem hogy ennek a sziklának a tövében furcsa földi erők csoportja rejtőzik; vagy – hogy gyakorlatiasabban beszéljünk – gondolnod kell arra a hatvan vagy hetven színészre, akiknek a színpadkép alján kell mozogniuk, és azokra a további alakokra, akiket nyilvánvalóan nem lehet drótokra függeszteni, de akiknek világosan el kell határolódnuk az emberi és anyag-szerűbb lényektől.

Nyilvánvaló hát, hogy a színpadon valamilyen különleges határvonal érzését kell kelteni úgy, hogy a néző annak ellenére, amit testi szemével lát, meg legyen győződve: ez két, egymástól elválasztott réteg. Elmondom neked, ezt hogyan éred el. Kontúr és arány már jelezte a sziklaszerű anyagot, tónus és szín (egyfajta szín) már éteri jelleget kölcsönözött a ködszerű vákuumnak. Mármost hozd lefelé ezt a tónust és színt egészen addig, amíg majdnem eléri a talaj szintjét; de vigyázz rá, hogy ezt olyan helyen hajtsd végre, amely távolabb van a megfogható sziklaszerű anyagtól.

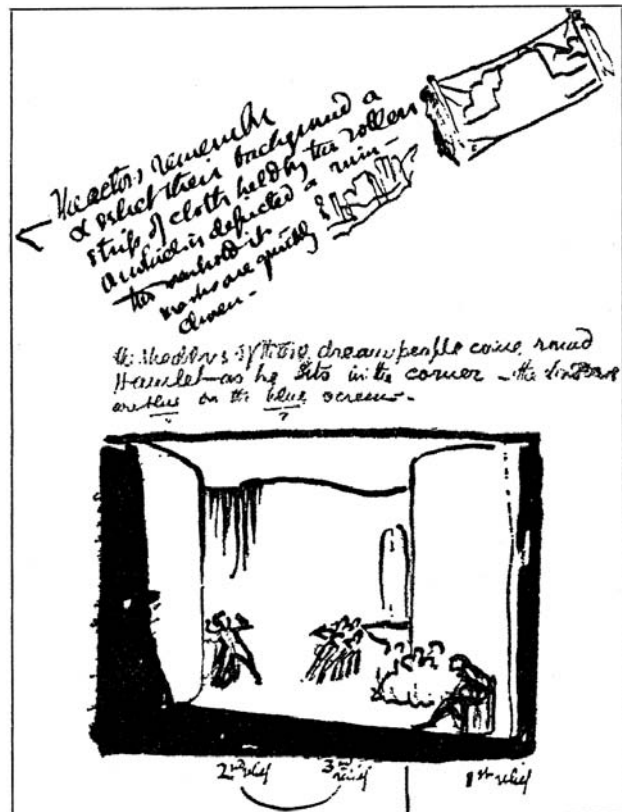
Most azt kérdezed, hogyan képzelem én ezt a gyakorlatban. Foglalja el a sziklát a színpadnak csak a felét, legyen olyan sziklaoldal, amely körül sok ösvény kanyarog, és fussanak össze ezek az ösvények egy olyan lapos területen, amely a színpad felét vagy talán két-

harmadát is elfoglalja. Ezen elég hely jut a férfiaknak és asszonyoknak. Most nyisd ki a színpadot és minden más részt is. Legyen üresség lent is és fent is, és ebbe az ürbe hulljon bele és tűnjön el a pára; innen hozd színre azokat az alakokat, akiket a szellemek képviselőivé formáltál. Tudom, hogy még mindig nem vagy egészen nyugodt ezt a sziklát és a ködöt illetően; tudom, hogy gondolataid mélyén ott fészkel egy emlék: a darabban később néhány „enteriór” következik, már ahogy ezt nevezni szokták. De az isten áldjon meg, ne törődj vele! Gondolj arra, hogy a várak belsejét abból az anyagból építették, amelyet a kőbányákból nyertek. Hát nem pontosan ugyanazzal a színnel kell hozzáfogni ehhez is? És a fejszecsapások, amelyekkel a nagy kőveket kifejtették, nem ugyanolyan textúrát adtak-e minden egyes kőnek, mint amelyet a természet elemei, az eső, a villám és a fagy szőttek? Így hát a továbbiakban sem kell megváltoztatnod sem elképzeléseidet, sem impresszióidat. Csak variációkat kell alkotnod ugyanarra a témára: a szikla – barna; a pára – szürke; és ezekkel az eszközökkel, csodák csodája, valóban megőrzöd majd az egységet.

Sikered attól a képességedtől függ, hogyan tudod variálni ezt a két témát; de emlékezz rá, hogy amikor a díszletkép variációit keresed, sohase térj el a darab fő témájától.

Díszletképed segítségével alakíthatod majd színészeid mozgását, és meg kell oldanod a létszám keltette mennyiségi impresszió fokozását anélkül, hogy negyven-ötven emberedhez ténylegesen még többet alkalmazz. Ezért nem pazarolhatsz el egyetlen embert sem, és senkit nem helyezhetsz el úgy, hogy csak egy centi is elveszen belőle. Így hát a díszletnek azokat a pontjait kell a legalaposabban tanulmányozni, ahol a szereplők mozognak. De amikor azt mondom, hogy egy centi se vesszen el a szereplőből, ezen nem azt értem, hogy minden centijét meg kell mutatni. Talán szükségtelen is erről többet mondani. A sejtetés segítségével a színpadon mindent felidézhetsz – esőt, napot, szelet, havat, jégesőt, a tűző forróságot –, de azzal

1.



2.

sohasem fogod ezeket a színpadra hozni, ha megpróbálsz birokra kelni a Természettel, ha az a szándék hajt, hogy elragadj valamit kincseiből, és a nagyközönség szeme elé terítsd. A mozgásban rejlő sejtetőerő révén emberek óriási tömegének szenvedélyeit és gondolatait közvetítheted; és ugyanezekkel az eszközökkel hozzájárulhatsz, hogy színészed átvegye a megszemélyesített sajátos alak gondolatait és indulatait. A valódiság, a részletpontosság a színpadon hasznavehetetlen.

További iránymutatást kérsz: hogyan legyen belőled díszlettervező, hogyan legyenek a díszleteid szépek és – tegyük hozzá már csak a rend kedvéért is – praktikusak és olcsók? Félek, hogy ha a módszeremet a leírásra bízom, olyasmit írnék le, ami nem is annyira hasznotalannak, mint inkább rossznak bizonyulna.

Emlékszem, hogy épp a IV. Henrik számára terveztem díszleteket. Abban az időben egy színész-igazgatónál működtem. Olyan színházban, amelyben a székek, asztalok és más részletkérdések túlságosan is fontos, fotografikus szerepet játszottak, s mivel nem tudtam jobbat, ezt kellett követendő példának tekintenem. Ezért a IV. Henrik az én elképzelésemben csak egyetlen jó szerepből, a Hal hercegéből állott, és harminc-negyven olyan alakból, akik csak úgy mászkálnak körülötte. A jobb oldalon ott állt a szokott asztal székekkel, hátul a szokásos ajtó, és amit abban az időben egyedülállóan merész gondolatnak tartottam, ezt az ajtót egy kicsit oldalt tolva helyeztem el. Volt ablak retesszel és kilinccsel, felgyűrt függönyök, amelyek már kissé használtak látszottak, és kint az angol táj villanásnyi részletei. Voltak hosszú nyakú kancsók; és természetesen a függöny felmenetelekor „koszos fic-

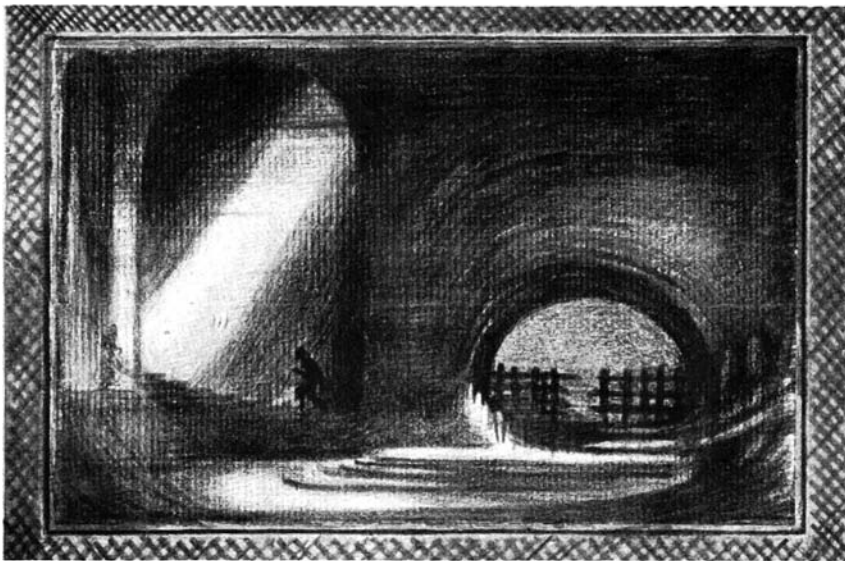
1. A Lear király díszletterve

2. Rendezőpéldánya a moszkvai Hamlethez

kók” nagy csoportja tűnt fel ki-be rohangászva; a szomszéd teremből pedig jovialis ivók zaja hallatszott át. Megszólt a kedélyes kis függöny-zene, az a lendületes jig-dallam, amely olyan ismerőssé vált a számunkra, és megjelent az a bizonyos három lány, akik nevetve haladnak el az ablak mögött. Az egyik bedugja fejét az ablakon, kacag, és odaszól a csaposnak. Azután elhalkul a nevetés, a zenekar már csak piano játszik, belép az első szöveges szereplő, és így tovább.

A darab előkészítése során, mialatt a színpadképről gondolkozol, azonnal ugorj tovább, és gondold a színesi játékra, a mozdulatra és a hangra is. Még ne dönts el semmit, rögtön ugorj vissza, és gondolkodj el ennek az egységnek egy másik részéről. Gondold át a mozgást, színpadkép és jelmez nélkül, csak mint mozgást. Vegyítsd valamiképpen az alak mozgását azzal a mozgással, amelyet képzeletedben a színpadképen látsz. Most áraszd el minden színeddel. Aztán moss le róla minden színt. Kezdd előlről. Csak a szavakat vedd figyelembe. Szódd bele őket valami hatalmas és megvalósíthatatlan képbe, és aztán a szavakon keresztül tedd a képet megvalósíthatóvá.

Mellesleg, elmondhatok még egy-két olyan dolgot, amitől jó lesz óvakodnod. Például ne sokat bajlódj a jelmezkönyvekkel. A képzeletszerű jelmezről szóló könyv még megírásra vár. Például rajzolj egy barbár jelmezt; barbár jelmezt egy ravasz ember számára,



3.

amelyben a történelmiségnek egy eleme sincs, de mégis ravasz és barbár. Aztán készíts egy másik barbár jelmezt egy merész és gyengéd ember számára. Aztán egy harmadikat valakinek, aki csúnya és boszszúálló. Csak gyakorlatképpen. Először valószínűleg hibákat követsz el, mert ez nem könnyű dolog, de ígérem, ha győzöd kitartással, végül képes leszel rá, hogy megcsináld. Aztán haladj tovább. Próbáld meg ruhát tervezni egy isteni és egy démoni figura számára; ezek persze egyéni jelmezekre vonatkozó tanulmányok lesznek, holott a munka eme ágának igazi erőssége a jelmez tömeghatásának területén rejlik. A színpadi rendezők nagy tévedése, hogy a tömeg jelmezeit egyénekre bontva szemlélik.

Ugyanez történik akkor is, amikor a mozdulatokkal, a színpadi tömegek mozdulataival foglalkoznak.

Vigyáznod kell, hogy ebben se kövesd a szokást. Sokszor emlegetik nekünk, hogy a meiningeni társulat minden egyes tagja a *Julius Caesar* tömegjeleneteiben a maga külön szerepét játszotta. Ez nagyon izgalmas kuriózum lehet, nagyon vonzó egy meglehetősen bolondos közönség számára, amely természetesen így vélekedne: „Ó milyen érdekes, az ember elmegy, és láthatja, amint egy bizonyos ember a sarokban a saját kis szerepét játssza! Milyen csodálatos! Pontosan mint az életben!” És ha ez a mérce, ez a célkitűzés, akkor minden rendben is van.

De tudjuk, hogy nem az. A tömegeket tömegként kell kezelni, mint ahogy Rembrandt, mint ahogy Bach és Beethoven kezeli őket, és a részletezésnek semmi köze a tömeghez. A részlet nagyon jó dolog önmagában és a maga helyén. De nem keltheted a tömeg benyomását azzal, ha részletek nagy mennyiségét halmozod egymásra. Csak azok az emberek hoznak létre tömeget a részletek nagy mennyiségéből, akik szeretik a körülményességet; és sokkal könnyebb dolog részleteket halmozni egymásra, mint olyan tömeget alkotni, amely szép és érdekes. Ha a színpadon erre a részletező szerkesztésre törekednek, azon nyomban a naturalizmushoz fordulnak. Ha tömeget akarnak ábrázolni, vagy, mondjuk, egész Rómát, mint a *Julius Caesarban*, száz embert toboroznak össze, és mindegyiknek megmondják, hogyan játssza el a maga kis szerepét.

Mindegyik önmagát játssza, a saját kiáltásainak ad hangot; mindegyik kiáltás más, bár legtöbbször csak másolja a leghatásosabbakat, úgy, hogy az első húsz előadás vége felé már mindnyájan ugyanazt a kiáltást szólaltatják meg. És mindegyiknek megvan a maga akciója, amely az első húsz előadás után szintén a leghatásosabb és legnépszerűbb akcióra cserélődik ki; ilyen módon karlengető és üvöltő hangú emberek aránylag tisztességes tömegét lehet összeállítani, és néhány ember számára hatalmas tömeg benyomását lehet kelteni. Másokra viszont mindez egy vasúti pályaudvar nyüzsgésének a benyomását teszi.

Minden ilyesmit kerülj el. Kerüld az úgynevezett „naturalizmust” a mozgásban éppúgy, mint a színpadképben vagy a jelmezben. A naturalizmus azért lépett be a színpadra, mert az artisztikum kényeskedővé és unalmassá lett; de ne felejtse el, hogy van valami olyasmi is, amit *nemes* artisztikumnak lehet nevezni.

A naturalisra irányuló tendenciának semmi köze a művészethez, és ha a művészetben mutatkozik, ugyanolyan elrettentő hatást kelt, mint amilyen elrettentő mesterkelt művészkedéssel találkozni a mindennapi életben. Meg kell értenünk, hogy ez a két dolog el van egymástól választva, és mindegyiket a saját helyén kell tartanunk. Nem várhatjuk, hogy egyetlen pillanat alatt megszabadulhatunk a „naturalis beszéd” kísértésétől; de a legjobban úgy harcolhatunk ellene, ha a többi művészetet tanulmányozzuk.



3. Díszletvázlat a Macbethhez  
4. Jelmezvázlat a Macbethhez

A naturális vagy nem naturális akció gondolatát teljesen

ki kell verni a fejünkbe, és helyette az akció *szükséges vagy szükségtelen* voltára kell fordítani figyelmünket. Egy adott pillanat szükséges akcióját nevezhetjük az adott pillanat természetes akciójának; és ha ezt értjük „naturálisan”, minden rendben. Ez az akció annyiban naturális, amennyiben helyes; de nem szabad a fejünkbe venni, hogy minden véletlenszerű, naturális akció igaz is. Valójában alig van olyan helyes akció, amely naturális lenne. Mint ahogy Rimbaud mondja, az „akció” ront el mindent.

Mindenkinek el kell ismernie: arra nevelni egy társulat színészeit, hogy a színpadon olyan akciókat mutassanak be, amilyeneket minden nappali szobában, klubban, kocsmában vagy padláson látni lehet – közönséges badarság. Köztudomású, hogy nevelnek így társulatokat, de ez a maga gyermekségében mégis szinte hihetetlennek tűnik. Mint ahogy – elmondtam már – jelentős jelmezeket kell alkotnod, úgy kell alkotnod egy sor jelentős cselekvést is, változatlanul észben tartva azt a nagy különbséget, amely a tömeges cselekvés és az egyéni cselekvés között van, és emlékezve rá, hogy az akciómentesség is jobb, mint a kis akciók.

Beszéltem arról, hogy készíts terveket egy barbár korszak három jelmezéhez, melyeket bizonyos sajátos jellem határoz meg. Adj most az elkészített figurinek akciókat. Alkoss a számukra jelentős akciókat az említett három alapmotívumra korlátozva: a ravaszra, a vakmerő gyengédre és a csúf bosszúállóra. Ezekről készíts tanulmányokat, hordozz magadnál kis füzetet vagy papírszeleteket, találj ki állandóan formákat és arckokat, amelyek erre a három alapmozzanatra támaszkodnak, és ceruzád segítségével rögzítsd le őket; és ha

már egy tucatra valót összegyűjtöttél belőlük, válaszd ki közülük a legszebbet.

Erről is egy szót még. Szándékosan használtam a „leghatásosabb” helyett a „legszebb” szót, abban az értelemben, ahogy a művészek – bár nem a színpadművészek – ezt a szót használják.

Nem várhatod tőlem, hogy megmagyarázzam neked mindazt, amit a művész a „szép” szón ért; olyan dolgot jelent a számára, amelyben a legteljesebb az egyensúly, amely a *legigazabb*, amely teljes és tökéletes csengésű hangot ad. A szép nem a csinos, nem a sima, nem mindig a fenséges, nem mindig a gazdag, és ritkán a „hatásos” abban az értelemben, ahogy azt mi a színházból ismerjük, bár néha az is lehet szép.

Csak még egyszer váljék lehetővé, hogy a színház átérezze a Szépség szó jelentését, és akkor elmondhatjuk, hogy közel a Színház ébredésének napja. Csak egyszer haljon el ajkunkról a *hatásos* kifejezés, és máris a Szépség szavát fogja megszólaltatni.

Nyilvánvaló, hogy minden színpadi akciót és minden színpadi szót először is tisztán kell látni és tisztán kell hallani. Nyilvánvaló, hogy minden hangsúlyozott akciónak és minden hangsúlyozott szövegnek tiszta és meghatározott formát kell adni, hogy világosan érthető legyen. Ezt mind megengedjük. Ez minden művészetben így van, és a színpadon csakúgy magától értődik, mint a többi művészetben is; de nem ez az egyetlen és kizárólagos lényeg, amelyet az öregeknek folyton-folyvást a színpadra lépő fiatal nemzedék fülébe kellene duruzsolniuk. Ez arra tanítja a fiatal színészt, hogy minél előbb a trükkök mestere legyen, és ő ösztönösen a legrövidebb utat választja ezekhez a trükkökhöz. E trükkök miatt találták ki azt a szót, hogy „teátrális”, és én pontosan tudom, hogy miért indul a fiatal színész színpadra lépése pillanatától kezdve ezzel a hátránnyal. Azért, mert mielőtt ez a tapasztalat érte volna, nem töltött el sehol tanuló- vagy inaséveket.

Van egy dolog, amelyen az ember még nem tudott úrrá lenni, egy dolog, melyről nem is álmodta, hogy szeretettel várja közeledését; egy dolog, amely láthatatlan, és mégis mindig vele együtt jelenvaló. Vonzása fenséges, visszahúzódása gyors; valami, ami csak az igazi emberek közeledésére vár, felkészülve, hogy az összes földöntúli körökön át együtt zúgjon velük – a Mozgás.

Valamiképpen általánossá vált nézet, hogy igazságokat csak a szavak segítségével lehet feltárni. Hát az a térben lakozó végtelen és csodálatos dolog, amelyet Mozgásnak neveznek? Hangokból szűrték le a csodáknak azt a csodáját, amelyet Muzsikának neveznek. A muzsikáról úgy lehet beszélni, mint ahogy Szent Péter a szeretetről szólt. A zene is teljes szeretet; magában foglalja mindazt, amiről Pál a szeretetről szólván beszél. „Hosszútűró és kegyes; nem fuvalkodik fel, nem cselekszik éktelenül; mindent hiszen, mindent remél” – mert végtelenül nemes.

És mint egyik szféra a másikhoz, úgy hasonlít a Mozgás a Muzsikához. Szeretek emlékezni rá, hogy minden a mozgásból született, még a muzsika is; és szeretek arra gondolni, hogy a mi legmagasabb tisztességünk: szolgálni a legmagasabb erőt – a mozgást.

A legrégebbi napokban a táncos pap vagy papnő volt, korántsem valami komor jelenség; de túl hamar fajult

el az akrobatánál alig többé, és végül a balett-táncos megkülönböztettségéig jutott el. Társult a minstrellel, és megjelent a színész. Nem vallom azt, hogy a tánc újjászületésével együtt jár a Színház ősi művészetének újjászületése, mert nem hiszem, hogy a táncos tökéletes eszköz volna mindama dolgok kifejezésére, amelyek mozgásban a legtökéletesebbek. Az eszményi férfi és nő táncos teste erejével vagy bájával sok mindent ki tud fejezni az emberi természet erejéből és bájából, de mindent nem tud kifejezni, sőt az egésznek még ezredrészét sem. Mert a táncosra és mindazokra, akik a saját testüket használják eszközü, ugyanaz az igazság érvényes. Az emberi test sajnos (!) megtagadja, hogy eszközzé váljék, még a benne lakozó értelem számára is.

Vezéreljen hát bennünket egy olyan eszköz feltalálásának a gondolata, amelynek segítségével szemünk elé hozhatjuk a Mozgást. És ha elérted ezt a pontot a fejlődés útján, akkor már nem kell félve eltitkolnod érzedet vagy véleményed, hanem nyíltan kiléphetsz, és csatlakozhatsz hozzám a keresés munkájában. Nem lázadó leszel a színház ellen, mert addigra a Színház fölé fogsz emelkedni, és olyan területre lépsz be, amely túl van rajta. Talán tudományos módszert alkalmazol a kutatásban, és ez nagyon érdekes eredmé-

nyekhez vezet majd. Száz útnak kell lennie, amely ehhez a ponthoz vezet – nem csak egynek; és felfedezéseid tudományos bizonyítása semmiképpen sem árt hat az ügynök.

Látsz-e valami értéket abban, amit adok neked? Ha először még nem is, lassan, fokozatosan belátod igazamat. Nem várhatom, hogy megértsék, se száztól, se ötventől, még tíztől sem. De egy? Lehetséges – de csak lehetséges. És az az egy meg fogja érteni, hogy mai, holnapi és a jövőre vonatkozó dolgokról írok, és vigyázni fog, hogy össze ne keverje ezeket a különböző periódusokat.

Hiszek mindegyik periódusban, és hiszek abban, hogy mindegyik kor tapasztalatára szükség van.

Hiszek abban az időben, amikor műalkotásokat hozhatunk létre a színházban darabok és színészek bevonása nélkül; de hiszek a mindennapi munka szükség-szerűségében a ma által nyújtott feltételek között is.

Jó szó a MA, és jó szó a HOLNAP is, az a szó pedig, hogy JÖVŐ, isteni – de a legtökéletesebb az a szó, amely ezeket összeköti; a szó, amely egyensúlyt teremt – az ÉS.

Firenze, 1907

Fordította Szántó Judit

Fodor Tamás

# Széljegyzetek Gordon Craig olvasása közben

gen, két írásműről (sőt háromról, ha ideszámítjuk Székely György Craigról szóló monográfiáját, amit olvasásra ajánlok) van szó: Hevesi Sándor reflektál ugyan Gordon Craigre, de közben a saját gondolatait is ránk ereszti, úgy tesz, mint most én (bocsánat a nagyképűségért!). „A művészet nem utánczás, hanem látomás” – jegyzi meg. Másik írásról írni egy kicsit olyan, mint másik rendező előadását nézni. Az aktuális látvány helyett (vagy nyomán) megszületik a látomás, nemegyszer a látott művet mint motívumot vagy motívumok halmazát szemlélem, inspirációnak érzékelem a magam számára. Működik bennem, szünetmentesen, az egymást felkeltő asszociációk, társítások hullámlása. Ha egy előadás ilyen izgalmat okoz, elragad egy újabb világba, persze meg-megszakítva, hisz közben vissza-visszatérek a látottakra.

De hiszen erre biztat Gordon Craig is. Bár pontosan leír egy díszletet („olyan sziklaoldal, amely körül sok ösvény kanyarog, és fussanak össze ezek az ösvények

egy olyan lapos területen, amely a színpad felét vagy talán kétharmadát is elfoglalja”), arra int, hogy „módszerem utánczása sok ember számára nagyon veszedelmes dolog lehet”. (A szikla szinte minden írásában felbukkan. Művésznevét is gyerekkori bámulatának tárgyából, az Ailsa Craig sziklaszigetből alkotja [*Crag magyarul szikla, szirt*].)

A sejtetés és a festményszerűség sajnos csábíthat a Gordon Craig által idézett *Macbeth*-díszlet kopírozására. Mégis, a valódi veszély a „ködszerű vákuum” kultusza, nem pedig hogy esetleg a fenti írásból építkező rendező vagy tervező mostantól sziklaoldalban kanyargó ösvényeket álmodik lapos síkokra.

A *köd* vulgáris értelmezése ugyanis könnyen elvezeti a felületes olvasót (alkotót?) az ideologikus, szimbólumokkal terhelt, gyakran okkult, de mindenképpen érthetetlen színházi alkotás irányába. Pedig létezik az idézett (köd és szikla) képnek másfajta olvasata. Olyan térre gondolok, amelyre nincs verbálisan kifejt-